

# Formas métricas, espacios y estructuras en *¿De cuándo acá nos vino?* de Lope de Vega

*Metrical forms, spaces and structures in ¿De cuándo acá nos vino? of Lope de Vega*

**Marc Vitse**

Université de Toulouse Le Mirail  
Institut d'Etudes Hispaniques  
5 allées A. Machado  
31250 Toulouse Cedex, FRANCIA  
marc.vitse@wanadoo.fr

[*Hipogrifo*, (issn: 2328-1308), 1.1, 2013, pp. 249-267]

Recibido: 11-02-2013 / Aceptado: 25-02-2013

DOI: <http://dx.doi.org/10.13035/H.2013.01.01.17>

**Resumen.** El artículo examina la función de la métrica en el diseño estructural de la comedia *¿De cuando acá nos vino?* de Lope de Vega, resaltando su primordial importancia aliada, pero no supeditada, a los cambios espaciales y otros criterios. El meticuloso análisis de la organización métrica permite asomarse a la elaborada técnica expresiva de Lope, que mantiene una extraordinaria coherencia de los criterios escénico, geográfico, cronológico, escenográfico y métrico, al paso de una a otra de las macrosecuencias establecidas en el análisis.

**Palabras clave.** Segmentación dramática, métrica, espacios teatrales.

**Abstract.** The article examines the role of the metric in the structural design of the comedy *¿De cuando acá nos vino?* by Lope de Vega, highlighting its importance, related, but not subordinated to the spatial changes and other criteria. The careful analysis of the metrical organization allows to note the elaborate technique of Lope, which maintains a remarkable consistency in the scenic, geographic, chronological, theatrical and metric criteria, in the step from one to another macrosequences established in the analysis.

**Keywords.** Dramatic segmentation, Theatrical Spaces, Metrical Variations.

Entre las comedias de capa y espada autógrafas de Lope de Vega, ocupa un lugar un poco aparte la titulada *¿De cuándo acá nos vino?*, recién editada por Delia Gavela García en la prestigiosa colección de las «Ediciones críticas» del *Teatro del Siglo de Oro* de la editorial Reichenberger<sup>1</sup>. La copia conservada de esta obra, escrita en la primera mitad del segundo decenio del siglo xvii, presenta en efecto la particularidad de ofrecernos una primera y una tercera jornadas escritas por la mano del mismo Lope, mientras que la segunda viene transcrita por otro amanuense, que la editora identifica verosímelmente como Pedro de Valdés, autor de comedias. Del contraste entre las dos transcripciones pueden nacer, por supuesto, una multiplicidad de observaciones sobre el «hacer» del dramaturgo, observaciones que centraremos hoy sobre los aspectos relativos a la estructuración de la pieza, con especial atención a las variaciones métricas, a los cambios espaciales y a ciertas marcas gráficas (unas líneas horizontales, a veces rubricadas) dejadas por el poeta de comedias y ausentes<sup>2</sup> del texto copiado por el autor de comedias.

Antes, sin embargo, de penetrar en ese complejo y vidrioso terreno, creo necesario, por tratarse de una comedia poco conocida, ofrecer un ordenado resumen de su intriga.

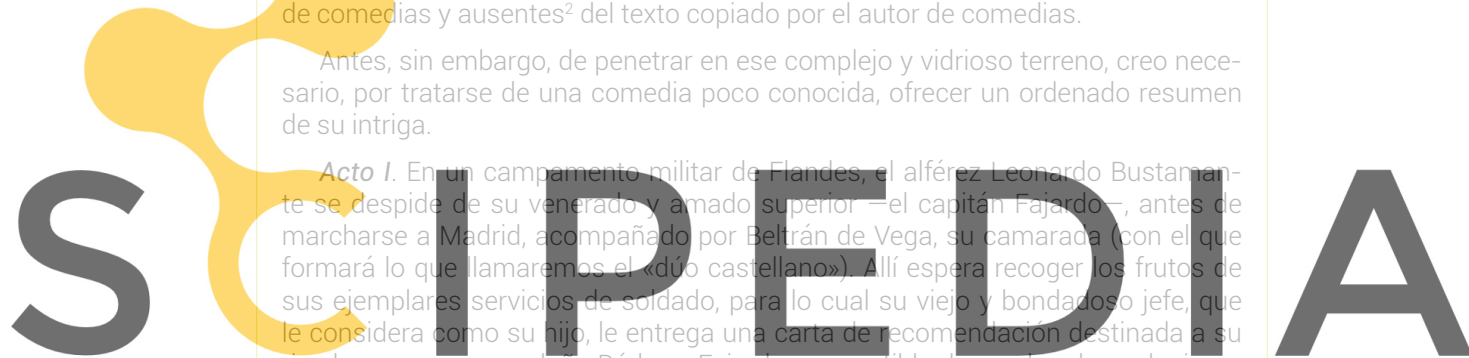
**Acto I.** En un campamento militar de Flandes, el alférez Leonardo Bustamante se despidió de su venerado y amado superior —el capitán Fajardo—, antes de marcharse a Madrid, acompañado por Beltrán de Vega, su camarada (con el que formará lo que llamaremos el «dúo castellano»). Allí espera recoger los frutos de sus ejemplares servicios de soldado, para lo cual su viejo y bondadoso jefe, que le considera como su hijo, le entrega una carta de recomendación destinada a su rica hermana mayor, doña Bárbara Fajardo, susceptible de ayudar al novel e inexperienced pretendiente en la forzada lentitud de las cosas de palacio en la Corte (madrid, vv. 134-135).

En dicha Corte, precisamente, asistimos, unos días o unas semanas después, a un diálogo entre don Esteban de Aragón y don Alonso de Solís, caballeros mozos (formarán el «dúo aragonés»). Esteban, acomodado mayorazgo también novato en Madrid, se ha enamorado de Ángela Fajardo, hija bastarda de Bárbara, su madre todavía «moza y bella» (v. 264), y que vigila rigurosa y estrechamente a su hermosísima «niña», en particular cuando salen de casa, como en aquella mañana de finales de junio (las octavas de San Juan) en que ambas mujeres —nos informa Esteban— van caminando para oír misa hacia la, célebre por el mentidero de sus Gradas, iglesia de San Felipe (macrosecuencia B, vv. 213-283).

Para ello, han escogido madre e hija pasar por el Sotillo de Manzanares, donde tomarán algún almuerzo y donde se encuentran ya Otavio —otro rico caballero enamorado de Ángela— en compañía de Camilo, su mayordomo (formarán éstos

1. Lope de Vega, *¿De cuándo acá nos vino?*, edición y estudio de Delia Gavela García, Kassel, Edition Reichenberger, 2008 (*Teatro del Siglo de Oro*, «Ediciones críticas», 156).

2. Con las únicas excepciones de los dos trazos horizontales que enmarcan las acotaciones que preceden a los versos 1052, 1308 y 1359.



Register for free at <https://www.scipedia.com> to download the version without the watermark

el «dúo italiano»)<sup>3</sup>. Y, de hecho, no tardan en aparecer las damas en la Pradera del Corregidor, lo que ocasiona entre el dúo mujeril y el dúo italiano una entrevista rápidamente interrumpida por la importuna intervención del dúo aragonés. Las damas se marchan entonces hacia la iglesia, hacia donde vemos dirigirse también, desde unas calles de Madrid, a los dos miembros del dúo castellano, apenas entrado en la capital y que, reforzado luego por un fornido grupo de otros soldados venidos de Flandes, llega al templo justo en el momento (las doce de la mañana, v. 616) de poder contemplar, con ojos fascinados, el hermoso espectáculo de la salida de la misa. Y Leonardo, como era previsible, queda «picado» (v. 623) por la belleza de Ángela, cuya identidad no conoce (macrosecuencia C, vv. 284-635).

Pasan unos días. Bárbara que quiere casar a la fuerza a su hija, la prepara para la visita de «desposado» (v. 637) de Otavio, que se presenta, pero pronto se enfrenta con su rival aragonés. Ambos abandonan la casa de las señoras Fajardo, hacia la que se están encaminando Beltrán y Leonardo. Este acaba de perder en el juego todo el dinero y la cadena que había traído de Flandes y no tiene otro remedio que adherirse a la «industria» imaginada por su camarada y consejero: reescribir la carta dada por el capitán para hacer creer que Leonardo no es el protegido sino el hijo de dicho capitán. El engaño funciona perfectamente: Bárbara acoge con los brazos abiertos a su «sobrino», y asimismo Ángela a su nuevo «primo». Y ambas, explícitamente seducidas por el buen talte y término del galán soldado, deciden alojarle con su camarada en casa suya (macrosecuencia D, vv. 636-1051).

Se impone la conclusión: el Acto I se construyó, espacialmente, según un doble proceso de convergencia, que condujo desde las lejanas tierras de Flandes hacia el centro urbano de la Corte, y desde dicho centro geográfico hacia el centro dramático de la intriga amorosa que constituirá el cuerpo de la comedia: la casa de Bárbara. Y ahora vamos a ver cómo el segundo Acto se construye en torno al subban de Aragón y el extranjero Otavio; y todos —dúo castellano, dúo aragonés y dúo italiano— han convergido a su vez hacia el madrileño dúo mujeril. Todo ya está en su sitio para que conozcan su pleno desarrollo las vicisitudes conflictivas de una feliz aventura de amor.

**Acto II.** Esta aventura tendrá como cuadro único el «espacio Bárbara» en su globalidad, es decir, estrechamente aunadas, en el plano dramático, su cara exterior (la calle frente a la casa de las damas) y su cara interior (las varias estancias de la casa de las mismas); y se concretará en dos etapas bajo la forma de la invención de dos nuevas industrias: a la industria «beltranisca» que hacía de Leonardo el hijo del capitán Fajardo, sucederán la industria «barbaresca» (Leonardo, hijo de Bárbara y hermano de Ángela) y la industria «leonardisca» (Leonardo, marido de Bárbara). Veamos los dos submovimientos (o mesosecuencias) de la macrosecuencia única (E, vv. 1052-2160) constitutiva de la segunda jornada.

En la calle frontera a la casa de Bárbara, el dúo italiano (en el que Marín, lacayo, ha sustituido al mayordomo Camilo) está comentando la rapidísima promoción

3. Italiano, porque se nos dice de Otavio que viene «de aliende el mar» (v. 463) y que, si logra casarse con Ángela, la «pas[ará] / a Italia» (vv. 2304-2305).

«familiar» del alférez Leonardo, cuando llegan los dos miembros del dúo aragonés, igualmente inquietos y celosos ante el poder casero y seducción amorosa del sobrino-primo soldado. Pero este y su camarada Beltrán no tardan en aparecer y las ridículas parejas de sus rivales se esfuman. Leonardo revela entonces el «confuso abismo» (v. 1166) de su pensamiento: adorado por Ángela, es objeto de las insistentes demostraciones amorosas de su madre Bárbara y le pide a Beltrán que acepte «servir» a dicha señora, ya que «amor mal pagado / con ajeno amor se cura» (vv. 1230-1231). Pero Beltrán, propenso a amores más bien ancilares, se niega resueltamente: no le queda a Leonardo más remedio que seguir el nuevo consejo de su amigo; fingir que ama a la madre el tiempo que llegue la necesaria dispensación para el deseado casamiento con la hija. Ya preparado, Leonardo puede entrar ahora en casa de sus «amantes», reduciéndose lo que queda del Acto II a brillantes variaciones de un juego de engaños. El primer engaño es obra de Bárbara. Confesados ya, en un aclarador monólogo, el fracaso de sus «resistencias honradas» (v. 1326) y su proyecto, para desembarazar el terreno, de casar a Ángela, la madre sorprende un enamorado intercambio entre los jóvenes, recupera al galán y, frente a la violenta oposición de su hija, forja una nueva y desenfadada industria: Leonardo, afirma, no es el hijo de Fajardo, sino su sobrino; Leonardo, en otros términos, es el otro hijo de Bárbara y hermano de Ángela, que renuncia desesperada a un matrimonio incestuoso (E1, vv. 1052-1649).

Peor aún: Ángela despidió a Leonardo y acepta firmar una cédula de casamiento con Esteban de Aragón. No tarda sin embargo en descubrir que Bárbara pone en marcha su propia unión con su «hijo», y obliga a su madre a reconocer su mentira. El conflicto llega a su clímax, cuando surge Leonardo que, en un primer tiempo, se comporta como verdadero marido de Bárbara —nueva industria de Leonardo— y autoritario dueño de casa, pero que en un segundo tiempo, ya a solas con Ángela, le muestra que todo es fingimiento suyo para llegar a ser su esposo. Y concluyen ambos: «Engañemos esta madre» (v. 2157) (E2, vv. 1650-2610).

**Acto III.** Mientras conspiran juntos Esteban y Otavio, informados de la nueva situación, y Leonardo intenta dilatorias maniobras de diversión, ocurre el *coup de théâtre* de la inesperada llegada a Madrid del capitán Fajardo, que se entera de todo y sale airado hacia el Prado para castigar a su traicionero «hijo» (F, vv. 2161-2528).

Y, de hecho, lo encuentra en la Cuesta de los Olivos (lugar acostumbrado para los duelos) y mete mano a la espada. Respetando sin embargo la ley del duelo, consiente en formular explícitamente su queja y en escuchar la respuesta de su delictuoso subordinado. Este, en una elocuentísima defensa, pretende demostrarle que proclamarse falsamente su hijo no redundó en deshonra suya sino que, al dar realidad a la metafórica paternidad reconocida en el campo de Flandes, no hizo más que honrarlo: «honra os di yo, capitán» (v. 2655). Se deja convencer el anciano, yendo hasta oficializar esta «adopción» para que el alférez logre obtener el hábito de Santiago de su pretensión (G, vv. 2529-2762).

Lo que fue industria beltranisca en el Acto I se convierte pues en industria fajar-desca en el Acto III. Ya pueden todos volver progresivamente hacia la casa de Bárbara, donde se dará feliz desenlace a esa intrincada red de engaños. Solo le queda

SEC.	Micro	Métrica	Actos	Versión	Esquema Vacio	MACHO	Subsecuencias (Meso/Micro)
1.		<i>Id.</i>		1-212: redondillas	212	A	EL VIAJE DE LEONARDO HACIA MADRID
2.		<i>Id.</i>		213-283: endecasílabos sueltos con pareados	283	B	EL "VIAJE" DE SEBASTIÁN HACIA LAS GRADAS DE SAN FELIPE
3.		284-495		284-563: redondillas con dos caídas englobadas (romance con estribillo 7+11, 356-365 y 494+11)	495	C	DEL SOTO A LAS GRADAS DE SAN FELIPE
4.	a	496-563	I	564-635: octavas reales	635		1. Primeros encuentros: los pretendientes 2. Primer encuentro: el galán soldado
5.	b	636-755		636-855: redondillas	755	D	HACIA EL ESPACIO: O-B.: INDUSTRIAS DE B. Y L.
6.		756-855		856-1051: romance 4-a	855		1. Segundos encuentros: los rivales 2. La industria de Beltrán: Leonardo-hijo (de Fajardo)
7.		<i>Id.</i>			1051		
8.		1052-1307		1052-1507: redondillas	1307	E	EN EL ESPACIO: I-ÁRBARA: INDUSTRIAS DE B. Y L.
9.	a	1308-1507	II	1508-1635: romance 6-o			a. Obstáculos y contrariedades b. La industria de Bárbara: Leonardo-hijo (de Bárbara)
	b	1508-1649		1636-1649: soneto (soneto englobado)			c. La renuncia desesperada de Ángela
10.	a	<i>Id.</i>		1650-1825: redondillas	1825		a. Tácticas de Leonardo
	b	<i>Id.</i>		1826-1858: endecasílabos sueltos con pareados	1858		b. Tácticas de Olavio y Bárbara
	c	1859-1956		1859-2026: redondillas	1957		c. Tácticas de Ángela
11.	a	1957-2026		2027-2160: romance 1-o	2160		d. La industria de Leonardo: Leonardo-marido (de Bárbara)
	b	<i>Id.</i>					
12.		2161-2288		2161-2400: redondillas	2288	F	EN EL ESPACIO: I-ÁRBARA: EL FRACASO DEL HIJO
13.	a	2289-2400		2401-2448: octavas reales			1. ESTRATEGIAS Y CONTEMPORIZACIONES
	b	2401-2492		2449-2492: endecasílabos sueltos con pareados			2. LA VUELTA DE FAJARDO
	c	<i>Id.</i>	III	2493-2528: redondillas	2528		a. El retorno del capitán b. El fracaso de Leonardo 3. LA VICTORIA DE LOPE
14.		<i>Id.</i>		2529-2762: romance 4-a	2762	G	EN EL PRADO: LA INDUSTRIA DE FAJARDO: LEONARDO HIJO ADOPTIVO: EL TRIUNFO DEL PADRE
15.	a	<i>Id.</i>		2763-2862: redondillas		H	EN EL ESPACIO: I-ÁRBARA: EL TRIUNFO DEL PADRE
	b	2863-2909		2863-2902: octavas reales			1. EL CONTRATACIO DE LEONARDO
	c	<i>Id.</i>		2903-2909: endecasílabos sueltos con un pareado final			2. ORDENACIONES DE FAJARDO
	d	<i>Id.</i>		2910-3069: quintillas	3070		a. Leonardo b. Ángela 3. DISPOSICIONES DE FAJARDO
				3070-3201: romance 1-o	3201		4. LA INDUSTRIA DE F.: LEONARDO-MARIDO (DE ÁNGELA)

al buen viejo aclarar la exacta naturaleza de la relación amorosa de las dos mujeres con el soldado y poner en marcha una segunda industria fajardesca: hasta el últi-

mo momento dejará creer a su hermana que la va a casar con Leonardo; pero ya ha decidido patrocinar la unión de los dos jóvenes, hecha posible, por otra parte, por la atribución al soldado del hábito tan deseado. Y pueden celebrarse las bodas finales de Leonardo con Ángela, de Bárbara con Beltrán y de Lope y Lucía, respectivamente criado y esclava en la casa de los Fajardo (H, vv. 2763-3201).

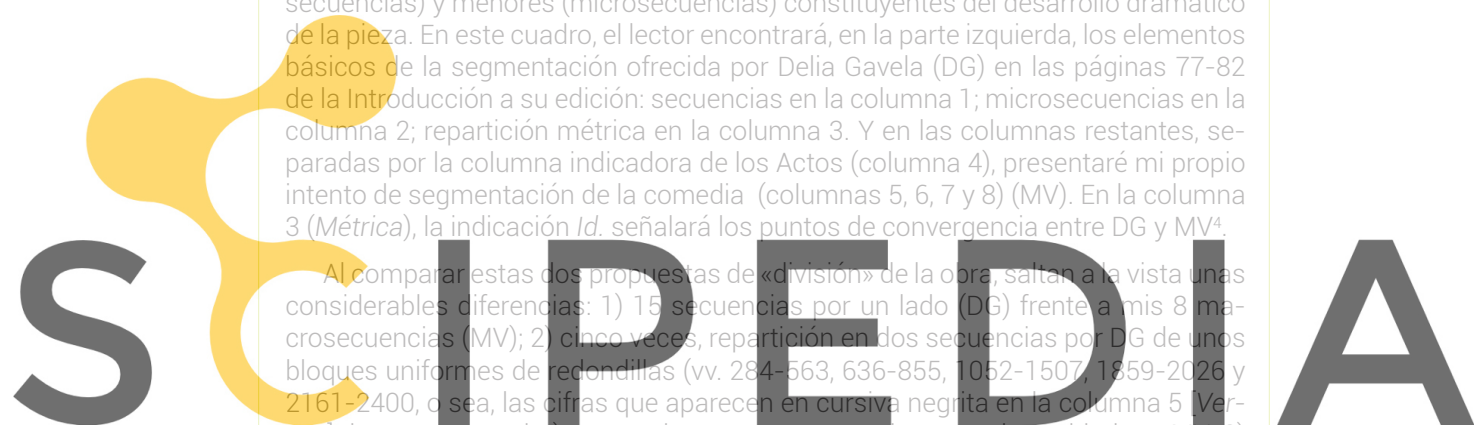
En el transcurso del resumen que se acaba de leer, solo pude indicar, para no sobrecargarlo, los límites métricos de las grandes unidades (o macrosecuencias) de que constaba la comedia. Conviene ahora ofrecer un cuadro más completo de la segmentación de la obra en que se tomen en cuenta todas sus variaciones métricas puestas en relación con las unidades mayores (macrosecuencias), medias (mesosecuencias) y menores (microsecuencias) constituyentes del desarrollo dramático de la pieza. En este cuadro, el lector encontrará, en la parte izquierda, los elementos básicos de la segmentación ofrecida por Delia Gavela (DG) en las páginas 77-82 de la Introducción a su edición: secuencias en la columna 1; microsecuencias en la columna 2; repartición métrica en la columna 3. Y en las columnas restantes, separadas por la columna indicadora de los Actos (columna 4), presentaré mi propio intento de segmentación de la comedia (columnas 5, 6, 7 y 8) (MV). En la columna 3 (*Métrica*), la indicación *Id.* señalará los puntos de convergencia entre DG y MV<sup>4</sup>.

Al comparar estas dos propuestas de «división» de la obra, saltan a la vista unas considerables diferencias: 1) 15 secuencias por un lado (DG) frente a mis 8 macrosecuencias (MV); 2) cinco veces, repartición en dos secuencias por DG de unos bloques uniformes de redondillas (vv. 284-563, 636-855, 1052-1507, 1859-2026 y 2161-2400, o sea, las cifras que aparecen en cursiva negrita en la columna 5 [Versos] de nuestro cuadro) escrupulosamente respetados en su integridad por MV; 3) reunión, en sentido contrario, en una sola microsecuencia (DG, 9b, vv. 1508-1649) de las vv. 1508-1517 y 1649-1658 por MV; 4) asociación en un solo verso, en este consecuentemente como soneto englobado—, frente a la separación en dos microsecuencias, mantenidas por MV (E1, b y c) en estricta observación de la variación métrica; y 4) asociación duplicada en dos microsecuencias (DG, 13b y 15b, vv. 2401-2492 y 2863-2909) de las formas en arte mayor del tercer Acto (octavas reales y endecasílabos sueltos con pareados,) constituyentes para MV de sendas micro- o minisecuencias distintas (F2 a y b; H2 a y b).

De entre tantas disimilitudes —que no son poca cosa porque implican una interpretación radicalmente diferente de la obra— es sin duda alguna la más llamativa la que concierne a la sistemática explosión por Delia Gavela de la continuidad métrica de las redondillas mantenida sistemáticamente por el dramaturgo. Para justificar esta quíntupla desmembración, la estudiosa hace suyos los criterios que ya definía como prioritarios José María Ruano de la Haza en su fundamental ensayo sobre «La escenificación de la comedia»<sup>5</sup>: el criterio escénico (el escenario vacío o tablado solo), el criterio geográfico o espacial (el cambio de lugar dramático), el criterio cronológico (un corte temporal) y el, eventualmente, criterio escenográfico (un cambio en el «decorado»).

4. Abreviaturas del cuadro : B.: Bárbara; L.: Leonardo; F.: Fajardo; Sec.: secuencia (macro-, meso-, micro-).

5. Ruano, 1994, pp. 291-294.



Register for free at <https://www.scipedia.com> to download the version without the watermark



Elección metodológica legítima en sí, pero que no deja, en algunos casos, de ir en contra de otras evidencias textuales. Romper la permanencia versal de las redondillas (284-563) de nuestra mesosecuencia C1 puede fundamentarse en la existencia de un vacío de escenario, ya que después del v. 495 Alonso, Esteban y Lope abandonan efectivamente el tablado para seguir a Bárbara y Ángela que, ya seguidas por Otavio y sus criadas, se dirigen desde el Soto hasta la iglesia de San Felipe. Pero a esta ruptura meramente espacial (y escenográfica si aceptamos el uso muy singular que de la palabra *apariencia* hace la editora)<sup>6</sup>, no la duplica en ningún modo el corte temporal que Delia Gavela cree ver entre su tercera y su cuarta secuencia. La tercera, nos dice —apoyándose erróneamente sobre la acotación posterior al verso 333, que habla de un «tabaque de *merienda*»— se desarrollaría por la tarde, y la cuarta, por lo tanto, en la mañana del día siguiente, en el momento que precede a la hora de la misa («las doce», v. 616). Nada de eso. Lope, al mantener el uso de la misma forma métrica, a pesar del cambio de lugar, sugiere la idea de paralelismo de los itinerarios de los tres dúos de galanes (el aragonés, el italiano y el castellano) que van convergiendo, en la misma mañana del mismo día, hacia el teatro del espectacular centro ostentoso de la iglesia como lugar del encuentro de amor que se dará a continuación en la microsecuencia C2 (564-635).

Más grave, sin embargo, que ese censurable, aunque limitado, contrasentido literal de la editora, es el prejuicio de lectura que puede explicarlo y que, más generalmente, da la razón de los demás casos de indebidamente rompimiento por ella de lo que quiso unir métricamente el dios poeta. No una sino varias veces en su Introducción<sup>7</sup> reafirma en efecto la editora que «la articulación sobre la que se vertebran las comedias de capa y espada [es] la alternancia espacio privado —la casa de la dama y su honra— frente al espacio público —la calle, el placer y sus peligros» (p. 85). Principio geográfico estructural que Delia Gavela invoca explícitamente como motivo suficiente para una bipartición de la uniformidad redondillesca de nuestra micro-secuencia D1 (vv. 636-855) distribuida en dos secuencias: las 5 y 6 de su segmentación, correspondientes a escenas que ocurren, respectivamente, en la casa de Bárbara (vv. 636-755) y en una calle de Madrid (vv. 756-855). Será inútil repetir aquí los argumentos aducidos para el caso precedente: al escoger escribir bajo una sola forma métrica una escena de interior y una escena exterior, nos invita Lope a comprender que estas escenas dedicadas a la actuación de los tres dúos ahora rivales se inscriben en una misma fase dramática, esto es, la fase preparatoria de la primera de las industrias puestas en obra en la comedia, que Lope escribirá, como las posteriores, en romance: la industria de Beltrán, romance *é-a*, vv. 856-1051; la industria de Bárbara, romance *é-o*, vv. 1508-1635; la industria de Lenoardo, romance *í-o*, vv. 2027-2160; la primera industria de Fajardo, romance *é-a*, vv. 2529-2762; la segunda industria de Fajardo, romance *í-o*, vv. 3070-3201.

6. Ver p. 210: «El intercolumnado dejaba tres vanos, que se cubrían con cortinas, de las cuales la central, la *apariencia*, podía ir decorada con dibujos alusivos a la representación, mientras que las laterales solían tener ocultas sendas puertas por las que entraban y salían los actores».

7. Pp. 85, 103-105, 116, 213-214.

Sin embargo, más allá de esa irrespetuosa desestimación —en aras del falso dios del espacio— de la insistente mensaje del dramaturgo, conviene denunciar aquí un error de perspectiva global, sin duda nacido de una mala lectura —o mala aplicación de una lectura— de una de las ideas básicas de Stefano Arata, tal como la expone en la Introducción a su admirable edición de *El acero de Madrid*:

En *El acero de Madrid*, como en otras muchas comedias de capa y espada, la protagonista femenina se debate siempre entre dos principios universales y aparentemente en contradicción, que podríamos denominar el *principio del honor* y el *principio del placer*. Estos dos polos tienen su proyección espacial en la contraposición entre interior y exterior, entre casa y calle, espacios contrapuestos y al mismo tiempo ambivalentes (p. 25).

Pues bien. Si esta frase —en la que Stefano Arata desarrollaba brillantemente una fugaz intuición mía<sup>8</sup>— se puede aplicar adecuadamente a *El acero de Madrid* y otras muchas obras cómicas de Lope, no es posible hacerlo pertinentemente con la comedia del Fénix que nos está ocupando. ¿*De cuándo acá nos vino?*, en efecto, no retoma de ningún modo el esquema de la oposición entre interiores y exteriores tal como lo definía Stefano Arata<sup>9</sup>. Baste contemplar el cuadro que propusimos con la titulación de *sendas secuencias* para darse cuenta de que, fuera de las macrosecuencias iniciales (A, B y C) y de la macrosecuencia G (la del Prado), todas las demás se desenvuelven en el espacio-Bárbara, es decir, en ese conjunto espacial formado por los dos elementos constituyentes (calle y casa) de la «casa» de Bárbara<sup>10</sup>. Para darse cuenta, sobre todo —e incluso no admitiendo nuestra reagrupación en un solo espacio de la cara exterior y de la cara interior de la casa de Bárbara—, de que estamos frente a una comedia constantemente *centrípeta*, es decir orientada, permanentemente, hacia el interior de dicha casa. Es esta dinámica centrípeta la que informa, como vimos, el movimiento del entero Acto I, y es la misma dinámica la que, en los Actos siguientes, nos hace pasar repetidamente desde la calle frontera a la casa de Bárbara —el «fuera»— al interior de la misma —el «dentro»: así en E1 y F1, en que la continuidad de las redondillas traduce no la separación opositiva de los lugares, sino su concatenación prolongativa como condición para la definitiva conquista de la felicidad.

Digámoslo con otros términos. En *¿De cuándo acá nos vino?*, el «fuera» no representa un espacio de la liberación que se opondría al «dentro» casero de la opresión. Muy al contrario: si de fuera vienen —bien lo entendió, podríamos decir, el Moreto reescribiendo de la comedia lopesca en su *De fuera vendrá*— los agentes positivos (Beltrán,

8. Ver Stefano Arata, 2002, p. 104, donde cita a Vitse, 1983, p. 578 (en la que se encuentra la oposición entre *principio de la realidad* y *principio de la felicidad*).

9. Nada en el texto permite afirmar que la segunda secuencia aislada por Delia Gavela (vv. 212-283; nuestra macrosecuencia B) se desarrolla en un «espacio público. Calle de Madrid» (p. 77). Estamos en un lugar dramático perfectamente indeterminado, es decir, que el dramaturgo no tenía motivo para caracterizarlo en precisión, cosa más que frecuente en la Comedia Nueva. Ver Cornejo, 2004, p. 435, nota 2: «Hartzenbusch suggère cette localisation, "Una calle de Madrid" (p. 200a) ; cependant la scène pourrait aussi bien se dérouler au domicile madrilène d'Alonso de Solís à la rencontre duquel est venu Esteban de Aragón».

10. Sobre esta noción de espacio-personaje, ver Vitse, 1985, pp. 28-30.



Leonardo, Fajardo) que permitirán el feliz desenlace matrimonial, los conflictos y su resolución efectiva se dan integralmente en el dentro de la casa de Bárbara. De una casa de la que, cabe subrayarlo, no salen nunca más, después del episodio del Soto de Manzanares, las dos mujeres; de una casa en la que están reunidas las dos instancias del principio de la realidad-honor (la madre) y de la felicidad-placer (la hija) en el despiadado combate interno de la comedia *interior* que es *¿De cuándo acá nos vino?*

Así las cosas, que no solamente nos confirman la extraordinaria y admirable variedad de la *palette* dramática del Fénix, sino que conllevan decisivas consecuencias para la plasmación escénica de su pieza. Me explico. Entre los aparentes aciertos del desigual capítulo que Delia Gavela dedica a los aspectos de la «Representación y escenografía» (pp. 208-232: «Una propuesta escénica»), está la observación de la peculiar frecuencia, en el Acto II, y a consecuencia de la interiorización del conflicto en el estrecho marco de unas salas en la casa de Bárbara, del procedimiento que hace que «un personaje escucha la conversación de otros sin que estos se den cuenta» (p. 223). Cita la editora cuatro casos de empleo de este recurso teatral: 1) el caso de Bárbara que sorprende el cortejo de los jóvenes amantes (vv. 137 sq.); 2) el de Ángela que se queda al paño para vigilar la conversación de Leonardo y de su madre (vv. 1422 sq.); 3) otro de Ángela que está a un lado del escenario sin ver a Leonardo y Beltrán que están discutiendo en el otro lado (vv. 1650 sq.); y 4) el espionaje de Lope en su intento de impedir el intento de seducción por Beltrán de su esclavilla (vv. 1905 sq.). Y veamos el comentario de su primer ejemplo, cuando Bárbara, que está recitando sola en el tablado un largo monólogo, se va poco a poco dirigiendo —yéndose a un lado del escenario— hacia el corredor donde están «haciendo el amor» Ángela y Leonardo, que no tardan en salir al tablado en el lado opuesto. Ellos no ven a la madre, que sí los ve y capta sus palabras, exclamando:

BARBARA Quién tal escucha, ¿qué espera?  
¡Basta!, que estos, o es engaño,  
deben de tratar de amor.  
¡Qué buen modo de labor! (vv. 1375-1378)

He aquí el comentario:

A pesar de que este medio mutis era una práctica habitual en las comedias barrocas, sorprende que se emplee hasta en cuatro ocasiones [las indicadas anteriormente]. Esta situación metateatral [...] creaba una complicidad entre este espectador coyuntural y el público real de la sala al hacer a ambos poseedores de una información privilegiada; lo que se traduciría en una evidente rentabilidad dramática. Sin embargo, aunque el recurso provocara una reacción positiva en el patio, consideramos especialmente llamativa su reiteración [...] (p. 223).

Lo que conduce más adelante, después de ilustrados los tres casos restantes, a la conclusión siguiente:

A la popularidad de este recurso entre los espectadores, a su interés para la trama y a su rentabilidad cómica, hay que sumar su funcionalidad escenográfica. El dramaturgo ha organizado el acto como una cadena, en la que el punto de unión

entre los eslabones son estos mutis parciales. No es accidental que se repitan hasta en cuatro ocasiones; por el contrario, su reiteración pone de manifiesto que se ha establecido un plan escénico de conjunto para todo el acto [...] (p. 224).

Ahora bien: lo que, en un primer momento, podría aparecer como una feliz intuición crítica, revela ser, en cuanto leemos de cerca la comedia, un análisis harto discutible tanto en el plano de la comprensión textual, como en los de la teoría y de la terminología. Vayamos por partes.

Si los cuatro casos contemplados tienen efectivamente en común la distancia (a un lado, a otro lado del escenario) que existe entre varios personajes presentes en el tablado y su provisional incomunicación oral, en ningún caso se pueden describir como idénticos ejemplos de «mutis parciales». Si la palabra *mutis* significa: «Acto de retirarse de la escena» (DRAE), entonces, el solo mutis parcial que se da en los cuatro pasajes contemplados es el de Ángela, cuando se queda al paño en el verso 1425. Porque, en el cuarto ejemplo —el del criado Lope que también se queda *al paño*— no hay *mutis* (salida del escenario) sino entrada del criado en el tablado donde ya se encuentran, haciéndose arrumacos, Beltrán y Lucía. Y porque, en el primer ejemplo, el movimiento escénico que conduce a Bárbara a un lado del escenario —y corresponde a su camino desde una sala al corredor de su casa— no supone ningún mutis parcial o entero: muy al contrario, Lope de Vega escoge mantenerla en el escenario, visible para los espectadores y convencionalmente invisible para los demás personajes, hasta que la madre rompa el virtual «paño» de su «escondrijo» e interrumpa airada los amores de los jóvenes.

Tenemos aquí un ejemplo más de una técnica mil veces empleada por Lope y perfectamente observada y teorizada por Javier Rubiera en su decisivo ensayo sobre la construcción del espacio en la Comedia española del Siglo de Oro<sup>11</sup>. Él nos permitió para una exposición detallada de las categorías e implicaciones teatrales de lo que él llama los «espacios lúdicos». Solo haremos observar aquí que nuestro caso 1 —el de Bárbara— se corresponde exactamente con el tipo primero de «ubicación» de los espacios lúdicos según la clasificación de Rubiera:

En cuanto al uso de los espacios escénicos, en primer lugar hay que distinguir un tipo de situaciones dramáticas en las que personajes escondidos [nuestros casos 2 y 4], situados en espacios escénicos distintos [caso 1 de Bárbara que se queda a la puerta (virtual) del corredor] o en espacios marcados escenográficamente como distintos, escuchan una conversación y desarrollan una escena paralela, pero dependiente de la otra (p. 141).

11. Rubiera, 2005, capítulo V, pp. 125-153: «El espacio lúdico en la Comedia del Siglo de Oro: la escena compleja barroca y las subescenas simultáneas». Véase también Antonucci, 2007, pp. 45-46: «A partir de aquí la organización del movimiento de actores se vale del recurso, bastante frecuente en los dramaturgos áureos, que podemos definir "escena múltiple": es decir, se prevé la actuación contemporánea en el tablado de actores que, sin embargo, no se relacionan entre sí y, por convención, remiten cada uno a un espacio dramático distinto (aunque el espacio escénico es, obviamente, el mismo). Se trata de escenas diferentes, que se solapan parcialmente, pues la una termina mientras la otra prosigue, y a su vez la segunda termina mientras ya ha empezado una tercera».

Mientras que nuestro caso 3 —el de Ángela, inmóvil a un lado del tablado después de recitar su desesperanzado soneto— pertenecería al tercer tipo, con el matiz de que el espacio lateral que ocupa y donde permanece como hundida en su tristeza, es un espacio lúdico mudo:

Hay un tercer tipo, el que estrictamente formaría una escena múltiple, que sería el de las situaciones en las que ocurre subescenas simultáneas que ocupan el mismo espacio escénico y que muestran varios grupos compartiendo un mismo lugar dramático, pero desarrollando conversaciones diferentes e independientes (p. 142).

Pero hay más. Si Delia Gavela tiene la entera razón de singularizar el Acto II como el que contiene los tres únicos casos de espionaje *al paño* (real o virtual) de la comedia, no la tiene al no ver de ver que nuestro caso 3 —el de la escena entre Ángela, la «prima» muda, y su «primo» Leonardo (vv. 1650-1663)— no es más que uno entre los muy numerosos otros casos de espacios lúdicos repartidos igualmente en las tres jornadas de la pieza, como se verá por la somera lista tentativa que damos a continuación:

#### ACTO I

##### CAMPAMENTO DE FLANDES

**1. vv. 119-140:** Beltrán, Pacheco, Riaño y Celedón (el grupo-Soldados) discuten a un lado mientras se acaba la despedida entre Leonardo y el capitán Fajardo.

##### SOTO DE MANZANARES

**2. vv. 306-312:** Marín, lacayo, se queda a un lado hablando con los músicos antes de que lo vea Otavio, hacia quien se dirige luego.

**3. vv. 333-367:** El grupo-Otavio (Otavio, Camilo, Marín, Músicos) ve, desde un lado del escenario, llegar al grupo-Bárbara (Bárbara, Ángela, Lucía, Lope) que sale al tablado por otro lado; las réplicas de ambos grupos se mezclan en el transcurso de la escena, hasta que Ángela, oyendo cantar a los músicos, hace que se acerquen los dos grupos.

**4. vv. 389-457:** Ya reunidos el grupo-Otavio<sup>12</sup> y el grupo-Bárbara, sale a un lado el grupo-Esteban (Esteban y Alonso) que conversa unos momentos (vv. 389-401) y se quedará mudo hasta el verso 457, cuando ya haya dejado el escenario el grupo-Bárbara (v. 426) menos Lope que se queda discutiendo con el grupo-Otavio (que sale del tablado en el verso 457) y luego con el grupo-Esteban.

##### GRADAS DE SAN FELIPE

**5. vv. 564-619:** Acaba de llegar el grupo-Leonardo (Leonardo y Beltrán) a las Gradass de San Felipe y salen sucesivamente al tablado el grupo-Soldados 1 (el capitán Meléndez y Zamudio, vv. 564-575), el grupo-Soldados 2 (Cervantes y Rosales, vv. 576-591) y el grupo-Soldados 3 (Perea y Toledo, vv. 592-599), grupos que no se hablan el uno con el otro ni con el grupo-

12. Reducido hasta el final de la obra a un binomio: Otavio y Marín.

Leonardo. A estos cuatro grupos de mirones presentes juntos en el escenario pero autónomos espacial y discursivamente, se añade finalmente un quinto grupo: el de Bárbara, donde se entrometió Esteban (v. 605). Salen de oír misa y se marchan enseguida (v. 608), quedándose solos en el escenario, después de la salida colectiva de los soldados (vv. 616-619), Leonardo y Beltrán.

#### CASA DE BÁRBARA

**6. vv. 688-696:** El grupo-Bárbara acaba de acoger al grupo-Otavio; al corto diálogo heril se sigue el paralelístico e independiente intercambio servil.

**7. vv. 706-715:** La visita anterior se ve interrumpida por la llegada de Esteban que, al ir a sentarse cerca de Otavio, entabla con este un corto y tenso diálogo no captable por los demás personajes.

#### ACTO II

##### ESPACIO-BÁRBARA: CALLE

**vv. 1102-1190:** El grupo-Otavio, a un lado del escenario (vv. 1052-1101), ve llegar al grupo-Esteban que acaba dándose cuenta de su presencia (vv. 1102-1110), pero no se comunican. Otavio y su criado se escurren (v. 1123), mientras Esteban y Alonso se quedan a un lado comentando la situación (vv. 1124-1146). Y se repite el mismo episodio con la llegada de Leonardo y Beltrán: grupo-Leonardo y grupo-Esteban, idénticamente presentes en sendos laterales del tablado, acaban divisándose pero siguen incomunicados, hasta que huyen los aragoneses (v. 1190).

##### ESPACIO-BÁRBARA: CASA (SALA Y CORREDOR)

**8. vv. 1358-1392:** Desde una sala de su casa, Bárbara, en el curso de su monólogo de mujer-madre enamorada, se dirige hacia el corredor donde tienen dulce dúo de amor Ángela y Leonardo. Los sorprende pero se queda a un lado (como si estuviera *al paño*) hasta no poder soportarle (v. 1392) y logra eliminar a su hija, que los deja solos (v. 1425).

**9. vv. 1425-1473:** Pero es falso mutis el de Ángela, que se queda escondida al paño hasta que vuelva autoritariamente a presenciarse (v. 1473) para enfrentarse a solas con su genitora y rival.

**10. vv. 1650-1663:** Un corto diálogo entre Leonardo y Beltrán se desarrolla a un lado del escenario, antes de que tengan ellos un contacto visual con Ángela, situada en otra área de actuación, y con la que se juntan inmediatamente.

**11. vv. 1884-1919:** Al oír repetidamente su nombre pronunciado por Beltrán que trata de seducir a Lucía, Lope sale al tablado pero se queda unos minutos *al paño*, antes de descubrirse y alejar al «camarada».

#### ACTO III

##### CASA DE BÁRBARA

##### *Hasta la huida de Leonardo y Beltrán*

**12. Vv. 2295-2338:** En presencia de Ángela, Leonardo y Bárbara se ponen a un lado del escenario para concertar el matrimonio de la joven con Otavio («Oye aparte», v. 2295).

**13. vv. 2342-2354:** Al saberlo, Ángela se pone a un lado para hablar con Leonardo («Oye aparte», v. 2342).

**14. vv. 2356-2370:** Pero llega Beltrán, que se pone a un lado con el solo Leonardo para darle la noticia del inesperado retorno del capitán Fajardo.

**15. vv. 2371-2379:** Leonardo, alejándose de Beltrán, habla aparte a Bárbara para informarla de un viaje a Illescas donde recoger la dispensación papal.

*La vuelta de Leonardo y Beltrán*

**16. vv. 2789-2794:** Los fugitivos Leonardo y Beltrán vuelven a casa de las damas y vacilan, a un lado, antes de entrar, lo que hacen cuando éstas los divisan.

**17. vv. 2901-2904:** Ángela se aísla para poder habla a solas con Fajardo («Oye aparte», v. 2901).

*El desenlace*

**18. vv. 3070-3109:** Y con su estrategia en mientes, Fajardo va distribuyendo a los protagonistas en el escenario: coloca al grupo-Esteban (v. 3084), mientras hablan a un lado Leonardo y Ángela (vv. 3086-3095) y a otro lado el grupo-Otavio (vv. 3096-3109); y acomoda finalmente a Bárbara que acaba de salir «de boda».

Una gran serie de espacios lúdicos, pues, cuya distribución invalida en no poca manera la idea de una singularidad del Acto II, pero que permite acercarse a otra problemática que nos hará volver al estudio de la segmentación —métrica y/o espacial— de *¿De cuándo acá nos vino?*. Quiero hablar de la *vexata quaestio* de las marcas dejadas en el manuscrito autógrafo por el propio Lope, aquellas famosas líneas horizontales de tan delicada interpretación. Tratemos de reseñar los casos de aparición de dichos trazos, a sabiendas de la dificultad, a veces, de distinguirlos de los filetes —por llamarlos así— que sirven a menudo como marco (inferior o superior y superior) a las acotaciones que, por demasiado extensas, no se ponen en los márgenes<sup>13</sup>.

13. Estas líneas enmarcadoras de acotaciones son las únicas que aparecen en el no autógrafo Acto II. En la lista que se va a leer a continuación, el signo + que sigue a la cifra del verso indica que la raya se sitúa debajo del verso concernido. Por otra parte, Daniele Crivellari, de la Universidad de Salerno, está acabando un trabajo intitulado *Marcas autoriales de segmentación en los autógrafos teatrales de Lope de Vega: estudio y análisis* y me hace generosamente observar, con toda la razón del especialista que pudo considerar el conjunto de los comedias autógrafas, que la función de «aquellas líneas dobles que enmarcan (por arriba y por debajo) las acotaciones, [no es] la de dividir las didascalias del resto del texto (de hecho, hay muchos casos de acotaciones, incluso largas, que se hallan en el centro de la columna textual y no tienen ninguna línea) [y que] su cometido, por lo que [él ha] podido averiguar, es más bien el de indicar aquellas acotaciones que resultan centrales por algún motivo: por ejemplo, deslindar un cambio de macrosecuencia/cuadro, señalar la aparición de uno o más personajes que supone por alguna razón un momento de especial importancia en el desarrollo de la acción dramática, etc.». Mantengo sin embargo mi texto en su forma originaria porque mi probable error de interpretación no incide realmente en la demostración que trato de llevar a cabo posteriormente. Queda que Daniele Crivellari, a quien repito mis gracias, abre así un apasionante campo por explorar, obligándonos a volver con nuevos ojos al tan complejo problema de la segmentación en el teatro lopesco.

## ACTO I

1. V. 212+: raya larga rubricada<sup>14</sup>, con correspondiente vacío de escenario y posterior cambio métrico
2. V. 283+: raya larga no rubricada, con correspondiente vacío de escenario y posterior cambio métrico
3. V. 355+: raya corta<sup>15</sup>, sin correspondiente vacío de escenario, pero con posterior cambio métrico
4. V. 401+: raya corta, sin correspondiente vacío de escenario, pero con posterior cambio métrico
5. V. 495+: raya rubricada, con correspondiente vacío de escenario, pero sin posterior cambio métrico (siguen las redondillas, vv. 284-563)
6. V. 563+: raya no rubricada (con curva al final), sin correspondiente vacío de escenario, pero con posterior cambio métrico
7. V. 575+: raya media, sin correspondiente vacío de escenario ni posterior cambio métrico
8. V. 591+: *id.*
9. V. 599+: *id.*
10. V. 604+: *id.*
11. V. 615+: *id.*
12. V. 619+: *id.*
13. V. 635+: raya larga discontinua (por respeto a las grafías de unas letras del verso superior), con correspondiente vacío de escenario y posterior cambio métrico<sup>16</sup>
14. V. 755+: raya larga rubricada, con correspondiente vacío de escenario, pero sin posterior cambio métrico (siguen las redondillas, vv. 636-855)
15. V. 855+: raya larga con inicio undulado, no rubricada pero con curva final; hay correspondiente vacío de escenario y posterior cambio métrico

## ACTO III

16. V. 2288+: raya larga rubricada, con correspondiente vacío de escenario, pero sin posterior cambio métrico (siguen las redondillas, vv. 2161-2400)
17. V. 2528+: raya larga rubricada, con correspondiente vacío de escenario y posterior cambio métrico
18. V. 2762+: *id.*

Y comentemos. No presentan dificultad los casos de rayas largas (rubricadas o no) que aparecen en momentos de cambio total de lugar y de personajes, con el subsiguiente cambio de forma métrica. Así los casos 1, 2, 13, 15, 17 y 18 corresponden claramente, con perfecta coherencia de los criterios escénico, geográfico,

14. Se trata siempre de rúbricas simplificadas.

15. Las rayas cortas y medias no van nunca rubricadas.

16. A pesar de lo afirmado por Delia Gavela, no hay ninguna raya después del verso 647. Lo que se ve, pues estamos en el folio 11 [12]verso, es la «sombra» de la raya efectiva que figura en el recto de dicho folio después del verso 615. Lo cual, por supuesto, desvirtúa el largo comentario que, en la p. 85, dedica la editora a esta línea fantasma.



cronológico, escenográfico y métrico, al paso de una a otra de nuestras macrosecuencias (o de las correspondientes secuencias de Delia Gavela).

Más intrigantes, en cambio, son los casos (5, 14 y 16) de rayas largas rubricadas con cambio completo de lugar y personajes, pero sin posterior cambio métrico, ya que dichas rayas aparecen, las tres veces, en medio de una serie continua de redondillas (vv. 284-563, 636-855 y 2161-2400). Hasta tal punto que tenemos la impresión que en estos tres casos, tan parecidos y tan repetidos, Lope —un Lope de doblada duplicidad— se vale de un lenguaje dúplice. Por una parte, parece decirnos Lope, me dirijo al autor de comedias y le hablo el idioma técnico de los directores, dándole la información necesaria para la puesta en escena de mi texto espectacular: las rayas como señales visibles de una «mutación» escénica. Y, por otra parte, yo, poeta de comedias, al mantener auditivamente una misma forma métrica, le comunico al oyente una información poética de primera importancia: que estamos, manifestada por la permanencia de mis redondillas, en una misma fase del desarrollo dramático; que, en estructura profunda, mis redondillas repetidamente prolongadas más allá de la «geografía» dramática y escénica constituyen tres de las cinco fases preparatorias globales de tres de los cinco momentos clave de la dinámica específica de mi poema dramático<sup>17</sup>: caso 5 del Acto I, antes del primer encuentro amoroso (C1 y C2); caso 14 del Acto I, antes de la industria de Beltrán (D1 y D2); caso 16 del Acto III, antes de la vuelta del capitán Fajardo, que condicionará el desarrollo entero de lo que queda de la última jornada.

Y que este doble lenguaje lopesco —no contradictorio sino complementario— deba ser objeto, por parte del crítico, de una jerarquización ineludible a la hora de desentrañar la estructura profunda de una comedia, no es solamente una cuestión de elección metodológica, por definición subjetiva y opinable. Es una obligación de respeto a la voluntad poética expresa (por el mantenimiento de la misma forma métrica) e insistente (por la repetición del mismo procedimiento) de Lope, de un respeto que impide —crimen de lesa versificación— introducir un corte secuencial en mitad de un verso, como lo hace la editora en el verso 1957<sup>18</sup>, con la siguiente explicación:

El vacío de escenario que se produce con la salida de los mencionados personajes no va acompañado de un cambio de métrica; lo cual hace surgir alguna duda a la hora de situar en este punto el final de la secuencia y comienzo de la si-

17. Como hemos visto, Pedro de Valdés no suele poner rayas «a lo Lope» en su transcripción manuscrita del Acto II; pero, en estructura profunda, merecen un comentario semejante los dos casos de esta segunda jornada en que se produce un cambio completo de lugar y de personajes sin posterior cambio métrico (acotaciones después del v. 1307 y en medio del v. 1957): se trata de dos pasajes en redondillas continuas, que son, respectivamente, la fase preparatoria (E1a) antes de la industria de Bárbara (E1b) y la fase preparatoria (E2c) antes de la industria de Leonardo (E2d).

18. Leemos en efecto lo siguiente en la p. 355 de su edición (vv. 1955-1957):

LOPE	¿no sabe que me hace mal el sereno y que no salgo de noche?
	[4ª SECUENCIA]
	[Vanse Lope y Lucía y] sale doña Bárbara y doña Ángela.
BÁRBARA	Tan poco valgo

guiente. Sin embargo, la reaparición de doña Bárbara y doña Ángela, que reanudan su discusión, implica el inicio de un final de acto muy calculado con la sucesiva entrada en escena de la mayor parte de los personajes, quienes más tarde irán siendo expulsados uno a uno por Leonardo, hasta quedar sobre el escenario la pareja protagonista. Por lo tanto, esta cuarta y última secuencia (vv. 1957-2160) de la segunda jornada no se ampara tanto en la métrica como en la utilización casi coreográfica de la entrada y salida de personajes (p. 87).

Donde se ve a las claras el error metodológico que consiste en pasar, sucesivamente, de un criterio preferencial a otro. O, por decirlo con otros términos, la improcedencia de un eclecticismo con solo apariencias de objetividad equilibrada, ya que acaba siempre, más o menos conscientemente, por dar la preferencia a uno de los criterios escogidos. Delia Gavela, al final de su examen de las «valiosas propuestas» de segmentación de la crítica actual, bien puede declarar que se va a «permitir optar por una postura ecléctica a la hora de deslindar las unidades internas de cada acto» (p. 73); bien puede proclamar un poco más adelante que no dará «prioridad a ninguno de ellos [los criterios métricos y espaciotemporales] si vulneran la lógica dramática» (p. 74): acabará reconociendo en los párrafos conclusivos de su estudio de la estructura de la comedia que

La prueba de que Lope procura combinar, si no alternar, variación métrica y espacial está en que se desentiende de la primera cuando la segunda es suficientemente significativa. Así ocurre en la continuación en redondillas de las secuencias [...] en las que significativamente se da el brusco paso del espacio exterior al espacio interior (p. 90).

Triunfo del criterio espacial sobre el métrico o, mejor dicho, subordinación de este a aquel. ¿Por qué no, en definitiva, si así proceden, entre otros, José María Ruano y sus «discípulos», pero con tal que se anuncie dicha elección metodológica desde un principio en vez de confesarla, como solapadamente, en el momento de la conclusión:

En definitiva, consideramos que en esta fase de su producción, Lope estructuraba sus obras en un primer nivel atendiendo a la productiva dialéctica de espacios exterior e interior y en un segundo nivel, una vez dentro de cada uno de estos espacios simbólicos, recurría a la métrica, muy directamente implicada con la salida y entrada de personajes, para marcar las inflexiones de la trama.

Y no solo a la métrica recurría Lope, podríamos añadir, si, adoptando la perspectiva proespacial —errónea a nuestros ojos pero, finalmente, legítima— de la lopiana segmentadora, y no solo a la métrica, sino también a unas cuantas marcas gráficas, las que precisamente hemos dejado sin comentar en nuestra anterior lista. Se trata de las rayas cortas y medias sin rubricar que se concentran todas entre los versos 355 y 619 del Acto I (casos 3-4 y 6 a 12). Los dos primeros casos (355+ y 401+) de empleo de rayas (cortas) obedecen al evidente deseo de separar del texto recitado por los protagonistas los versos de la canción (englobada) cantada por los

músicos (romance con estribillo, vv. 356-365 y vv. 402-411)<sup>19</sup>. Mucho más interesantes, en cambio, son los casos siguientes (6 a 12), inscritos todos en el marco de un pasaje en octavas reales (vv. 564-635), pasaje que corresponde a la progresiva concentración de los personajes en las Gradas de San Felipe. Acaba el lugar de ser explícitamente identificado por la pareja Leonardo-Beltrán, y a él se van presentando el grupo-Soldados 1 (vv. 564-575, con raya en 575+), el grupo-Soldados 2 (vv. 576-591, con raya en 591+), el grupo-Soldados 3 (vv. 592-599, con raya en 599+), grupos que se colocan en sitios del escenario adlaticios al ya ocupado por Leonardo y Beltrán, que hablan entre sí pero no comunican con los demás grupos (vv. 600-604, con raya en 604+).

Entonces es cuando salen de la iglesia de San Felipe Bárbara y Ángela, fascinando ésta al galán soldado Leonardo, que se dispone a seguirla, pues se retiran casi inmediatamente las mujeres del tablado (vv. 604-615, con raya en 615+). Dan en ese momento las doce de la mañana y decide irse a comer el grupo-Soldados 2, representante metonímico del conjunto de los demás grupos-Soldados, que se van de la escena (vv. 616-619, con raya en 619+).

Se impone la evidencia. Estas rayas, si son verdaderamente de la mano de Lope, son los elementos gráficos dispuestos por el autor de comedias para la concreta puesta en escena de los espacios lúdicos tales como los definimos precedentemente (caso 5, Gradas de San Felipe, vv. 564-619). Lenguaje gráfico-espacial —al lado del métrico— del Lope protodirector escénico<sup>20</sup>, sirve para precisar la plasmación en el escenario de cada una de las mini- o nanosecuencias localizadas, en ese momento, en diversos espacios lúdicos coexistentes. De cada una, dije, es decir, indiferenciadamente, de todas las concernidas en aquel momento dramático. Porque no creo en la función discriminadora entre personajes principales y personajes comparsas que Delia Gavela atribuye a las rayas del pasaje que estamos estudiando. Escribe la editora en la p. 84 de su Introducción:

Sólo los versos que se corresponden con este último aspecto argumental (vv. 600-615 y 620-635) [el primer contacto visual del galán con la dama] son semánticamente relevantes para la trama, por lo que entre las octavas reales se podría incluso fragmentar algunas de las estrofas, como se hace en el autógrafo mediante líneas, para diferenciar las intervenciones de los comparsas, de aquellas que corresponden a personajes principales.

La mera lectura de nuestras dos listas —de espacios lúdicos y de marcas gráficas— y de sus correspondencias en este lance en octavas reales basta para in-

19. Se parece el uso de estas rayas separadoras del texto de una canción a lo que nos dicen los editores de *El galán de la Membrilla* del baile que ocupa los versos 1578-1662 del Acto II de dicha obra: «En la otra ocasión que Lope deja de añadir la rúbrica a la raya separadora, no queda la escena vacía: el baile del acto II, cuyo principio y fin quedan así claramente indicados» (p. 14).

20. Ese Lope que en sus acotaciones emplea siempre el modo imperativo como expresión de las órdenes que está dando a los autores de comedias. De ahí que se deba rechazar la mala elección ecodótica de la editora que propone un *quedan* para la acotación que precede al verso 2910: hay que conservar el *queden* del manuscrito, como lo hicieron todos los editores anteriores de la obra.

validar semejante interpretación, basada en un prejuicio crítico presente en toda la Introducción a esta edición: el que permite oponer lo principal y lo secundario (en el plano de la intriga, de los personajes, etc.), lo semánticamente significativo y lo que no lo es; el que, por ejemplo, justificará que el soneto de Ángela (vv. 1636-1649) se defina, semánticamente, como una forma englobada:

ese soneto en solitario, que es una forma englobada puesto que no aporta nada nuevo a la trama sino que recoge en clave lírica lo anterior [...] (p. 87).

Concluyendo: manuscrito de los más interesantes para los adictos a la ingrata pasión segmentadora, *¿De cuándo acá nos vino?* no es más que un caso aislado, desde luego insuficiente para llegar a conclusiones generales o generalizables. En particular, nuestra interpretación, hipotética si las hay, del empleo y significación de ciertas marcas gráficas dejadas por el poeta amanuense, solo cobrará alguna solidez y validez cuando se pueda reinscribir en un estudio global de dicha práctica en el teatro manuscrito autógrafo de Lope y, a ser posible, de otros dramaturgos áureos. Para ello, hay gente mucho más competente que el presente *scriptor*: espero que de algo le puedan servir las modestas pistas aquí trazadas.

#### BIBLIOGRAFÍA

- Antonucci, F., «Polimetría, tiempo y espacio teatral en algunas obras de tema caballeresco del primer Lope», en *Métrica y estructura dramática en el teatro de Lope de Vega*, ed. F. Antonucci, Kassel, Reichenberger, 2007, pp. 30-82.
- Arata, S., «Casa de muñecas: el descubrimiento de los interiores y la comedia urbana en la época de Lope de Vega», en *Homenaje a Frédéric Serralta. El espacio y sus representaciones en el teatro español del Siglo de Oro*, eds. F. Cazal, C. González y M. Vitse, Frankfurt am Main/Madrid, Vervuert/Iberoamericana, 2002, pp. 91-115.
- Cornejo, M., *Madrid dans le théâtre de Lope de Vega. Contribution à l'étude de la représentation de la ville dans la «comedia» espagnole au Siècle d'or*, Thèse de doctorat soutenue à l'Université de Paris X-Nanterre le 7 décembre 2004 (dir. J. Canavaggio).
- Ruano de la Haza, J. M., «La escenificación de la Comedia», en J. M. Ruano de la Haza y J. J. Allen, *Los teatros comerciales del siglo xvii y la escenificación de la Comedia*, Madrid, Castalia, 1994, pp. 247-567.
- Rubiera Fernández, J., *La construcción del espacio en la Comedia española del Siglo de Oro*, Madrid, Arco Libros, 2005.
- Vega, Lope de, *El acero de Madrid*, ed. S. Arata, Madrid, Castalia, 2000.
- *¿De cuándo acá nos vino?*, ed. D. Gavela García, Kassel, Reichenberger, 2008.
  - *El galán de la Membrilla*, eds. D. Marín y E. Rugg, Madrid, Anejos del BRAE, 1962.

- Vitse, M., «El teatro en el siglo xvii», en *Historia del teatro en España. I: Edad Media. Siglo xvi. Siglo xvii*, dir. J. M. Díez Borque, Madrid, Taurus, 1983, pp. 475-611 y 688-696.
- «Sobre los espacios en *La dama duende*: el cuarto de Don Manuel», *Notas y estudios filológicos*, 2, 1985, pp. 7-32.

